

Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales Sevilla



*Cuando **Principio Potosí** invitó a la **PRPC** a contribuir a su proyecto con un texto pensamos que lo mejor sería revisar y anotar la pornográfica entrevista que el presidente de la **Fundación BIACS**, Fernando Franco, daba al periodista Jesús Álvarez en el diario local ABC, el domingo 20 de diciembre de 2009. La entrevista en sí misma delata la megalomanía de un proyecto numerosas veces fracasado y reconoce por primera vez la bancarrota de sus cuentas y su dependencia y abuso del presupuesto institucional para la cultura pública. Lo que aquí se ofrece son las tres primeras notas de lo que quiere ser un texto más amplio y de escritura colectiva. Sobre la tenue conversación que mantienen entrevistador y entrevistado iremos acumulando reflexiones, comentarios y noticias que ayuden a situar nuestro inserto discursivo en Principio Potosí y la atención que merece nuestra oposición a la actual política cultural que representa el modelo BIACS para la ciudad de Sevilla. Las distintas ampliaciones del aparato de notas podrán leerse en las presentaciones de Madrid, Berlín y La Paz del proyecto Principio Potosí y en las web:
<http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/>
www.e-sevilla.org*

Es como EL TRABAJO, que no le puede gustar a todo el mundo¹.

1. El título original en prensa dice así: "Es como **la ópera**, no le puede gustar a todo el mundo". Desde luego que el entrevistado quiere dar el sentido de "opera" como representación teatral de carácter lírico musical y no quiere, precisamente, hablar de "trabajo". El lenguaje traiciona a entrevistador y entrevistado. Susan Buck-Morss hace bien en situar en una observación de Adorno -sobre las estructuras comunes de la organización del trabajo en la fábrica según Marx y el proyecto de arte total de Wagner- el origen de ese modo de producción que viene llamándose posfordismo, espectáculo, capitalismo cognitivo, en fin, el exacto paisaje donde se desarrolla el nuevo capitalismo cultural y que constituye el escenario preciso de nuestra oposición a la BIACS. No se trata de una mera oposición táctica, se enfrentan dos modelos distintos de entender la comunidad en

El presidente de la Fundación BIACS, que también preside una empresa sevillana

la que trabajamos y vivimos. En *Nemo*, la extraordinaria película que Jesús Garay filmó en 1976 sobre *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, el relato se abre con las escenas de una metalurgia en la que sus operarios trabajan al ritmo de *El oro del Rhin* de Wagner. La película se cierra con otra escena musical, lo que suena ahora es una ligera melodía pop que marca los pasos de ballet de toda la marinería y en la que un torpe marinero, el sevillano Ocaña, famoso travestido del *underground* barcelonés, no acaba de marcar bien el paso y desdibuja las distintas figuras que ejecuta el resto del cuerpo de baile. Lo que desfila a través de esta narración es todo un cambio de época y la película quizás no es más que eso, canto del cisne de una manera de entender los sistemas de producción y trabajo. Sobre la tradición sevillana de ser idealmente representada en el mundo operístico -*Fidelio*, *Don Giovanni*, *El Barbero de Sevilla*, *Carmen*- no vamos a abundar ahora. En cierto modo la ciudad vivió de espaldas a esa sobre representación construyendo un mundo propio, aunque también de cartón piedra. *El gran teatro del mundo* en que se convierte la vida social de la ciudad desde sus momentos de esplendor en los siglos XVI y XVII no es un cuadro bien definido y arrastra distintos claro oscuros. Cuando Guy Debord se entusiasma con la ciudad -"Sevilla, ¡ah!, la Gran Babilonia del imperio"- a principios de los años ochenta creyendo detectar en ésta inéditas resistencias

dedicada al sector aeroespacial, defiende con uñas y dientes el futuro de este certamen

a la integración espectacular que precedió al proceso político que se avecinaba en Europa tras la caída del muro de Berlín; cuando Toni Negri se asombra de que en las huelgas de finales de los noventa, en Sevilla, sean los bares nocturnos y discotecas quienes visualizan las protestas de los trabajadores... no están haciendo sino notar cualidades y formas-de-vida que han sabido enfrentarse a un modelo de explotación social que lleva ensayándose en nuestra ciudad durante tres siglos de decadencia. Por eso entendemos nuestra ciudad, situada desde décadas en el llamado sector terciario -ocio, cultura, turismo-, como un laboratorio privilegiado de las distintas experiencias de la época en que nos ha tocado vivir.

[10 febrero 2010]

2. No podemos dejar de señalar este otro "disparadero" del lenguaje, esos obuses a los que tan aficionado era José Bergamín. Nada más el periodista saca a colación el famoso Airbus, punta de lanza de la industria aeroespacial sevillana que se presenta como escaparate de la llamada "segunda modernización", el lenguaje se vuelve más tosco, agresivo, violento: "defender con uñas y dientes". ¿Defenderse de qué o de quiénes? Desde los tiempos en que Sevilla era cabeza visible del imperio español persigue a la ciudad el fantasma de su incapacidad para liderar

de arte contemporáneo, único en España,
al que la crisis económica, como otros muchos

un progreso científico, técnico y militar que, por otro lado, nunca tuvo. El Airbus quiere ser a la vez la Pinta, la Niña y la Santa María, las tres naves con que Cristóbal Colón partió para la colonización de América. La operación es similar tan sólo a nivel publicitario, se presenta como una empresa humanitaria lo que no es más que un avión militar. Desde la pérdida de las últimas colonias de ultramar -la derrota en Cuba fue en 1898- la ciudad anda persiguiendo ese fantasma tecnológico. La industria aeronáutica se instala en Tablada -espacio dedicado ahora a la especulación urbanística- a principios del siglo XX y su prototipo de nave es bautizado como Gran Poder, como la famosa imagen de Cristo que procesiona cada Semana Santa; el vuelo del hidroavión Plus-Ultra que une Palos de la Frontera -lugar de donde partió el viaje de Colón- con Buenos Aires es de 1926; el torero Ignacio Sánchez Mejías compra una línea Berlín-Sevilla para el Graf Zeppelin en los años treinta... Esta pobre mitología de progreso tiene también su reverso tenebroso: los golpes de estado de los generales Sanjurjo y Queipo de Llano que acabaron desde Sevilla con el experimento social de la República Española llegaron también desde el aire. Si nos detenemos en este relato por un momento es para hacer notar que las millonarias concesiones dinerarias que a fondo perdido hacen la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Sevilla a la Fundación BIACS tienen como trasfondo este fantasma aéreo y náutico de la "segunda

proyectos culturales, ha puesto en el
disparadero².

modernización". Es importante entender la realidad que subyace a tamaña construcción fantasmática. Ni tan siquiera la moderna historiografía considera ya exacto el término imperio español puesto que cuando propiamente se desarrolla la ciudad de Sevilla como gran puerto colonial es bajo la dinastía de los Augsburgo, un conglomerado de intereses de príncipes centro-europeos cuyo único compromiso era el de tener en el Reino de Castilla la capitalidad oficial. En el largo proceso de constitución del capitalismo moderno es cierto que la ciudad de Sevilla tiene una representación singular. En 1569 escribió el geógrafo y teólogo Mercado: "Sevilla era el culo del mundo, y ahora, de pronto, ese ano es ombligo, su mismo centro". Si partimos de las ya clásicas teorías -todas de principios del siglo XX, de la historiografía alemana hijas de Karl Marx- ni la acumulación primitiva de Max Weber, ni los excedentes del lujo de Werner Sombart, ni la invención del dinero de Georg Simmel dejaron en Sevilla otra cosa que su rastro espectral. De los millones de toneladas de plata de Potosí y Zacatecas apenas queda huella de desarrollo industrial alguno si no es en la pasión churrigueresca por cristianizar nuestros arabescos. De la necesidad de organización que demanda la industria del lujo, el capitalismo apenas nos dejó las investiduras de oro y plata con que cada año paseamos el cuerpo de Cristo. Nuestra aportación al mundo del dinero apenas pasa por el desarrollo de las falsificaciones de

-¿Abu Dhabi es la salvación de la BIACS?
-No. La BIACS no ha corrido peligro en ningún

moneda en que era experto el pintor Francisco Herrera el Viejo y el contrabando en que era ducho el poeta Silvestre de Balboa (además, nos resulta emblemática la figura de Felipe Ramírez de Arellano, nacido en Orán, Argelia, de familia sevillana, trabajador en la ceca de Sevilla, quién no sólo introdujo las Columnas Non Plus Ultra en la moneda de plata producida en Potosí, sino que fue artífice de la gran falsificación de 1640 que originó la primera crisis económica monetaria de carácter global)... Todos son espectros. Así, aunque le tenemos dedicado un monumento funerario, ni sabemos donde está enterrado Colón. Y de nuestras señas de identidad, la palabra "América" se la debemos a un italiano y el "Barroco" a la vecina Portugal. ¿Cómo es posible que, en la gran ciudad de los mercaderes a comienzos de la modernidad capitalista, apenas dejara el capital una huella propia, alguna idiosincrasia?

[26 febrero 2010]

3. Resulta paradójico que, de nuevo, sea lo "árabe" lo que se ofrece como tabla para no ahogarnos. "Donde habita el peligro está lo que nos salva" escribió Hölderlin; "Donde crece el peligro, crece también / crece también, la salvación" canta inmemorial la rumba cubana. En el seminal *Las imágenes de la discordia* explicita Felipe Pereda cómo los métodos de coloniza-

momento porque tiene voluntad de permanencia. Lo que sí es cierto es que sin el apoyo de este país

ción cultural que se desplegaron contra los distintos pueblos indígenas de América del Sur se habían ensayado con las minorías judías y musulmanas antes de su expulsión definitiva de la península ibérica. El sistemático diálogo cultural que acompañó la conquista militar -como señala Noam Chomsky: especie de avanzada de los estudios culturales al servicio de los soldados de Cristo- se fundó en la posibilidad de establecer un ecumenismo universal entre las imágenes y los mitos. La iconosfera global se ensaya entonces. En México, Santiago Matamoros quiere ser Santiago Mataindios y finalmente el dios de la guerra Huitzilopochtli. Pero algo lo hipertrofia y es alrededor del caballo -un caballo de Troya gigante- que vuelven a fundarse las resistencias, pacíficas y violentas, de los propios indios. La línea de flotación de esta Escuela de las Imágenes en que se funda el dominio espectacular -ritos y vida cotidiana- de los pueblos sometidos tiene sus fallas en la misma línea de flotación. El jesuita Michel de Certeau funda sus *Artes de hacer* -verdadero vademécum del actual activismo político- trayendo al presente urbano contemporáneo las prácticas que iluminados y pícaros ensayaron contra sus dominadores en los siglos XVI y XVII. Este anacronismo no sólo permite una dinámica más efectiva en las luchas políticas sino que también, su doble temporalidad, ilumina espacios de resistencia cuyo aliento utópico se basa a la vez en el continuo repliegue de lo secreto y en el intermitente

sería una edición con menos alcance, una exposición más de crisis y menos ambiciosa.

despliegue de una visualidad insultante. Cuando Mario Praz visita Sevilla en los años veinte se pregunta: "¿Dónde está aquí el barroco?". Su radical diagnóstico señala a la quincalla meridional y al arabesco mudejarista como las formas dominantes, verdaderas cortinas de humo que emparentaban, tan sólo superficialmente, los espacios laberínticos de la ciudad con la teología universal dominante del estilo Barroco. Aunque Praz eludía que el sustento teórico de la operación especulativa barroca estaba en las herramientas financieras que los Príncipes Alemanes y los banqueros milaneses, genoveses y venecianos ensayaron a lo largo de todo el siglo XVI sólo hacía notar los efectos de sus mediaciones: por un lado y primero, la plata americana que llegaba a través de Sevilla, y por otro lado y último, la propaganda visual y publicitaria de jesuitas y franciscanos desde los puertos andaluces hacia la América colonial. Praz se ofendía ante los excesos de la liturgia popular sevillana y afirmaba: "Si no fuera por los Fugger (grandes banqueros alemanes de Carlos V que se asentaron en España; todavía una galería de arte lleva su nombre españolizado, Fúcares) a esta morisma no le quedaría ni el pan de oro". Efectivamente, el diseño vertical del mundo que estableció la gran política del espectáculo barroco tiene su reverso en esas prácticas mudejaristas en las que los derrotados, las comunidades judías y musulmanas con su doble práctica cultural de conversos, fundaron un habla política que, como se-

Aunque eso no significa que vayamos a tirar la casa por la ventana. Tenemos un acuerdo verbal

ñala Judith Butler para el travestismo *queer*, sólo podía expresarse, sólo podía hablar mediante la visualidad. Cuando en los años cincuenta los poetas latinoamericanos -Octavio Paz en México, Lezama Lima en Cuba, Haroldo de Campos en Brasil, etc.- fundan en lo Barroco un cierto patrón de identidad deberían haber notado que en ese relato volvía a reconocer una historia de sometimientos, contada siempre desde la escalera de lo vertical. La patrona -el mismo monstruo lingüístico lo dice todo- debiera haber sido el mudejarismo. Cuando desde los años ochenta empiezan a recuperarse ciertas lecturas barrocas para la producción artística contemporánea se vuelven a repetir estos diseños -superficialmente diversos, aparentemente multiformes, lúdicamente complejos- de sometimiento al lenguaje único del Imperio a la manera del Barroco. Desde proyectos expositivos como *Baroque* de Victor Zamudio-Taylor hasta *El infierno de lo bello* de Omar Calabrese se ayudó a afianzar este modelo. En España *The Real Royal Trip* del suizo Harald Szeemann -que es el espejo en el que se miró la BIACS de Sevilla a la hora de proponer un modelo- afianza esa posición que esconde bajo un desarrollo discursivo progresista y moderno de oropel un llamado reaccionario al orden más conservador. Algunos años antes, sin embargo, desde instancias locales, a finales de los años ochenta, dos proyectos distintos, *Antes y después del entusiasmo* comisariado por José Luis Brea y,

con Abu Dhabi, que si se concreta en próximas fechas será nuestro socio en esta cuarta edición

sobre todo, *El sueño imperativo* del que fue curadora Mar Villaespesa, apuntaban ya la necesidad pero también la incomodidad que suponía a cierta praxis artística y política desplegarse bajo el paraguas identitario de lo barroco, la alegoría, la metáfora evanescente. Por más que Eugeni d'Ors iluminara *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord no podía hacernos olvidar la aventura fascista del pensador catalán. Efectivamente, es sobre esta quiebra del paisaje que estamos apuntando que se desarrolla nuestra oposición al modelo BIACS, no sólo por sus continuos fracasos artísticos y monetarios -"tirar la casa por la ventana", ¡qué bonito!-, que incluso podían despertar nuestras mayores simpatías -qué empatía la nuestra ante ese Okwui Enwezor fregona en mano, dando lustre a los suelos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-, sino porque representa un modelo distinto de entender nuestro trabajo -que muchas veces es un trabajo en la cultura, pero no solamente-, nuestro modelo de entender la gobernanza, la comunidad, la vida. Sabemos de la urgencia que el combate por lo simbólico tiene en el nuevo capitalismo cognitivo. Cuando Peter Weibel anunciaba la tercera BIACS amparándose en siglos de cultura árabe que proporcionaron desde el Medievo las herramientas científicas y geográficas que posibilitaron la modernidad universal, nosotros nos preguntamos cómo podía olvidarse de los emigrantes árabes y musulmanes que explotamos -como mano

de la BIACS, y que nos permitirá exhibir, además, todo el arte de ese país y todo el arte árabe

de obra barata, ciudadanos de segunda clase, chivos expiatorios para las más diversas causas- en nuestra comunidad. Después, la marca de lo "árabe" se desvaneció -literalmente, la sede de Córdoba se descartó días antes de su inauguración- como lo que había sido: un señuelo barato, una estrategia colonialista de reventa de material de segunda mano que, como las farmacéuticas que venden sus productos caducados al tercer mundo, se las ingenió para presentarnos sus nuevas óperas cibernéticas excusándose, de nuevo, de nuestra principal exigencia: "ponerse a trabajar". Ahora, la misma ruin estrategia se lanza a los medios -¡bienvenidos los emires!, ¡los petrodólares al rescate!- en nombre de cierta comunidad cultural entre los árabes y nosotros. En *Se acabó el petróleo*, de Pancho Bautista, una película delirante de 1980 realizada en Sevilla por humoristas locales, ya se describía una situación parecida. Los jeques llegan a Sevilla y quieren darse un baño para hablar de economía: "¡El mundo ser antes sólido, dominaba la plata. El mundo ser líquido ahora, manamos petróleo!". ¡¡No es Zygmunt Bauman, es Pepe da Rosa!!... Como en la película -¡acaban encontrando campos de petróleo en la misma Puerta de la Macarena de Sevilla!- con esto de Abu Dhabi, de nuevo, pretenden engañarnos. La tradición neo-barroca de la ciudad se lo permite. Podrán volver a estafarnos y mostrar su bancarrota como un triunfo en nombre de la "segunda modernización" de la ciudad.

de Oriente Medio que nos ha impresionado gratamente por la calidad de las obras³.

Desplegarán de diversas maneras sus espejuelos. No nos deslumbran, no. Sabemos qué hacer cuando alguien se presenta con tanto oropel y brillantina, sea montado en abigarrada carroza o en aerodinámico airbus. *Emires por donde lo mires*, que dice la famosa chirigota gaditana, sabemos que nos están engañando.

[15 marzo 2010]

Publicado en abril de 2010, con ocasión del proyecto **Principio Potosí**

Sedes:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Haus der Kulturen der Welt, Berlin
Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz

Organizado por:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Haus der Kulturen der Welt
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, España

¿otra BIACS! ¿será posible?

- Cuando las instituciones culturales de carácter público patrocinan a la Fundación BIACS (Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla) formada por empresarios ajenos a las prácticas culturales
la PRPC interpela a las instituciones y les recuerda su obligación de apoyar a los agentes de la cultura y fomentar la creación de estructuras permanentes
- Cuando la BIACS oculta sus cuentas y disfraza sus números
la PRPC exige transparencia en el gasto del dinero público
- Donde la BIACS expone *Lo desacogedor* y vende su miseria
la PRPC habita lo desacogedor e intenta transformarlo
- Donde la BIACS realiza políticas espectaculares
la PRPC plantea políticas estructurales
- Donde la BIACS ofrece entretenimiento para atraer turistas cada dos años
la PRPC propone crear tejido cultural permanente
- Donde la BIACS muestra una cultura al servicio del ocio empresarial
la PRPC procura una cultura democrática y pública
- Donde la BIACS presenta la cultura como una celebración excepcional
la PRPC afirma el estado de excepción cultural
- Donde la BIACS establece modernizar la decoración de la ciudad
la PRPC denuncia la conversión de la ciudad en decorado
- Cuando la BIACS quiere secuestrar el imaginario artístico de la ciudad y aparecer como su representante
la PRPC lucha por devolver la cultura a los agentes que la trabajan
- Donde la BIACS dice voluntariado cultural
la PRPC dice explotación laboral



PRPC Plataforma de Reflexión
sobre Políticas Culturales SEVILLA

www.e-sevilla.org

*When **The Potosí Principle** invited the **Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (PRPC)** to contribute a text to its project we thought the best thing would be to revise and annotate the pornographic interview between the President of the **BIACS [Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla] Foundation**, Fernando Franco, and journalist Jesús Álvarez, published in the local edition of ABC newspaper on Sunday 20 December 2009. The interview itself betrays the megalomania of a project that has fallen through on a number of occasions, and acknowledges for the first time the bankruptcy of its accounts and its dependence on and abuse of public funds for the arts. What we are presenting here are the first three notes of what aspires to become a broader piece of collective writing. Around the tenuous conversation between interviewer and interviewee we shall construct reflections, comments and news that will position our discourse in *The Potosí Principle* and draw attention to our opposition to the present cultural policies that the BIACS model represents for the city of Seville. The various additions to the section of notes can be read in the Madrid, Berlin and La Paz presentations of *The Potosí Principle* project, and on the websites <http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/> <http://prpc.e-sevilla.org>*

It's like WORK, which is not to everybody's liking.¹

1. The original title published in the press read as follows: "It's like **OPERA**, which is not to everybody's liking." The interviewee, of course, means 'opera' as a lyrical and musical theatrical performance and in fact prefers not to speak of 'work.' Language betrays interviewer and interviewee. Susan Buck-Morss is right when she sees in a remark by Adorno (on the common structures in the organisation of labour in factories according to Marx and Wagner's project of a total work of art) the origin of the mode of production known as Post-Fordism, spectacle, cognitive capitalism—in short, the precise landscape where new cultural capitalism unfolds and which constitutes the exact framework of our opposition to BIACS. Our opposition is not merely tactical, but contrasts two different ways of understanding the community in which we live and work. The opening scenes of

The President of the BIACS Foundation, who also presides over a Seville-based company

Nemo, the extraordinary film shot by Jesús Garay in 1976 based on Jules Verne's *Twenty Thousand Leagues under the Sea*, are of a metallurgical company whose labourers worked to the rhythm of Wagner's *The Rhine Gold*. The film closes with another musical scene, a lighthearted pop melody that marks the ballet steps of the seamen and in which a clumsy sailor—Seville-born Ocaña, who would become a famous transvestite in Barcelona's underground art scene—is unable to follow the steps, and blurs the distinction between the figures performed by the other members of the corps de ballet. What passes through the story is a change of era and perhaps that is all the film actually is—the swan song of a way of understanding systems of production and labour. We shall not discuss in detail here Seville's tradition of ideal representation in opera (*Fidelio*, *Don Giovanni*, *The Barber of Seville*, *Carmen*). To a certain extent, the city turned her back on this over-representation by constructing a world of her own, albeit one also made of papier-mâché. *The Great Theatre of the World** of the city's social life since its moments of splendour in the sixteenth and seventeenth centuries is not a clear picture and presents several lights and shadows. When Guy Debord enthusiastically praises the city in the early eighties ("Oh Seville!, the empire's Great Babylon") believing he had discovered unprecedented resistance to the spectacular integration that preceded the political process that Europe ap-

dedicated to the aerospace sector, fiercely
defends the future of this contemporary art

proached after the fall of the Berlin Wall; when Toni Negri is astonished to learn that during the strikes staged in Seville in the late nineties the workers' protests were visualised in night-clubs and discos ... all they are confirming is the existence of qualities and ways of life that have succeeded in facing up to a model of social exploitation that has been rehearsed in the city over three centuries of decadence. This explains why we consider our city, which for decades has belonged to the so-called tertiary sector (leisure, culture, tourism), a privileged laboratory of the different experiences of our day and age.

[10 February 2010]

2. We cannot but point out this other 'threat' of language, these bombshells that José Bergamín was so fond of. As soon as the journalist mentions the famous Airbus, the spearhead of Seville's aerospace industry that is presented as a showcase of the so-called 'second modernisation,' language becomes less refined, more aggressive and violent: 'fiercely defend.' But defend oneself from who? From the times when Seville was the visible face of the Spanish Empire the city has been besieged by the spectre of her inability to lead the scientific, technical or military progress it had never really attained. The Airbus would

competition, unique in Spain, that is now threatened by the economic crisis, like many

like to be at once the *Niña*, the *Pinta* and the *Santa María*, the three ships on which Christopher Columbus sailed to colonise America. The operation is only similar in advertising terms, for what is no more than a military plane is presented as a humanitarian enterprise. Ever since the loss of the last overseas colonies (the defeat in Cuba took place in 1898) the city has been pursuing that technological spectre. The aeronautical industry was established in Tablada (a space now dedicated to town-planning speculation) in the early twentieth century, and its prototype of ship was named Great Power, like the famous image of Christ taken out on procession every Holy Week; the flight of the Plus-Ultra seaplane that unites Palos de la Frontera (from where Columbus departed) and Buenos Aires took place in 1926; the bullfighter Ignacio Sánchez Mejías bought a Berlin-Seville service for the Graf Zeppelin in the thirties ... This limited mythology of progress also has a sinister underside: the coups d'état perpetrated by Generals Sanjurjo and Queipo de Llano that brought the social experiment of the Spanish Republic to an end in Seville were also launched from the air. We shall now interrupt this story for a minute to note that the air and nautical spectre of the 'second modernisation' hovers over the non-recoverable cash grants worth millions that the BIACS Foundation receives from the Andalusian Government and the Town Hall of Seville. It is important to understand the reality

other cultural projects.²

underlying such a phantasmal construction. The term 'Spanish Empire' is no longer considered precise even by modern historiography for, strictly speaking, the city of Seville developed into a great colonial port under the Habsburgs, a conglomeration of interests of Central European princes whose only pledge was to ensure that the Kingdom of Castile housed the official capital. It is quite true that the city of Seville played a prominent role in the long process of emergence of modern capitalism. In 1569 the geographer and theologian Mercader declared, "Seville was the backside of the world and now, suddenly, this anus has become a navel, its very core." If we go by what are now considered classic theories (all of them dating back to the early twentieth century and the German historiography derived from Karl Marx), neither Max Weber's primitive accumulation, nor Werner Sombart's luxury surpluses, nor Georg Simmel's invention of money left more than a ghostly trace in Seville. Aside from the churrigueresque passion for Christianising our arabesques, almost no vestige of industrial development remains of the millions of tons of silver from Potosí and Zacatecas. All that capitalism has left us of the need for organisation brought about by the luxury industry are the gold and silver robes in which we dress the body of Christ before displaying him every year. Our contribution to the world of money scarcely involves the forged notes expertly produced by the painter Francisco

- Is Abu Dhabi the salvation of BIACS?
- No. BIACS has never been at risk because it is

Herrero the Elder, and the smuggling in which the poet Silvestre de Balboa was well versed (furthermore, we are fascinated by the figure of Felipe Ramírez de Arellano, born in Oran, Algeria, of Sevillian descent who as a worker at the Seville mint did not only design the Non Plus Ultra Columns on the silver coin produced in Potosí but was the mastermind of the great forgery of 1640 that led to the first global economic monetary crisis). Spectres all around. So, although we have dedicated a funerary monument to him, we have no idea where Columbus is buried, and as regards our identity traits, we owe the word 'America' to an Italian and 'Baroque' to neighbouring Portugal. How is it possible that in the early days of capitalist modernity capital should have left such a slight idiosyncratic mark on the great city of merchants?

[26 February 2010]

3. It is paradoxical that once again our salvation should come from Arabia. "Where danger threatens, salvation also grows," wrote Hölderlin; "Where danger grows, there also grows / there also grows, salvation," is the immemorial verse in the Cuban rumba. In his seminal essay *Las imágenes de la discordia*, Felipe Pereda explicitly states how the methods

determined to remain. What is true is that without that country's support the scope of this

of cultural colonisation that were deployed against the various indigenous peoples of South America had been rehearsed with the Jewish and Muslim minorities before these were definitively expelled from the Iberian peninsula. The systematic cultural dialogue that accompanied the military conquest (a sort of advance party of cultural studies in the service of Christ's soldiers, as Noam Chomsky observes) was based on the possibility of establishing universal ecumenicalism between images and myths. That was when the global iconosphere was rehearsed. In Mexico, Santiago Matamoros aspires to be Santiago Mataindios** and finally Huitzilopochtli, the god of war. And yet he is overcome by intemperance and the Indians' pacific and violent forms of resistance are reassembled around his horse (a giant Trojan horse). The water line of this School of Images that is the basis of the spectacular (rites and everyday life) control of conquered peoples has its faults. In *The Practice of Everyday Life* (the vademecum of contemporary political activism) by the Jesuit Michel de Certeau, the practices that Illuminati and rogues rehearsed against their dominators in the sixteenth and seventeenth centuries are updated to the contemporary city. The anachronism does not only allow for a more effective dynamics of political struggles, its double temporality also illuminates spaces of resistance, the utopian flavour of which

edition would not be as broad, the exhibition would be more in keeping with times of crises,

is, in turn, based on the continuous folds of secrecy and the intermittent unfolding of an insulting visuality. When Mario Praz visited Seville in the twenties, he asked himself, "Where is the Baroque?" His radical diagnosis pointed to southern bric-a-brac and Mudejar arabesques as dominant forms, true smokescreens that associated, albeit superficially, the city's labyrinthine spaces with the prevailing universal theology of the Baroque. Praz eluded the fact that the theoretical means of support of the speculative operation of the Baroque were the financial tools that German princes and Milanese, Genoese and Venetian bankers had rehearsed throughout the sixteenth century, and merely emphasised the effects of their mediations: on the one hand and most significantly, the American silver that arrived via Seville, and on the other and less remarkably, the visual propaganda of Jesuits and Franciscans that left Andalusians ports bound for colonial America. Praz was offended by the excesses of Seville's popular liturgy, and declared, "If it were not for the Fuggers (great German bankers under Charles V who settled in Spain; an art gallery still bears their name spelt in a Spanish way, Fúcares) this crowd of Moors would be left without even gold leaf." Indeed, the vertical design of the world established by the great politics of the Baroque spectacle has its underside in these Mudejar practices in which the defeated, the Jewish and

less ambitious. This doesn't mean, however, that we shall spare no expense. We have reached a

Muslim communities, with their dual cultural practice as converts, created a political idiom that, as Judith Butler has observed in the case of queer transvestism, could only be expressed, could only speak, through visibility. In the fifties, when Latin American poets (Octavio Paz in Mexico, Lezama Lima in Cuba, Haroldo de Campos in Brazil, etc.) based a certain identity standard on the Baroque, they must have noticed that their account recognised another tale of subjection, one that was always told from the staircase of the vertical. The mistress (the linguistic monster says it all) should have been Mudejar. In the eighties, when certain Baroque readings began to be revisited for contemporary artistic production, these modes—superficially diverse, seemingly multi-form, playfully complex—of subjection to the single language of the Empire, in the Baroque style, were repeated. Exhibition projects such as Victor Zamudio-Taylor's *Ultra Baroque* to Omar Calabrese's *El infierno de lo bello*, helped consolidate this model. In Spain, *The Real Royal Trip* by Swiss curator Harald Szeemann (the model that has inspired Seville's BIACS) reinforced this position, that concealed a reactionary call to the most conservative order beneath a glitzy progressive and modern discourse. A few years before then, however, in the late eighties, two different projects on a local scale, *Antes y después del entusiasmo* curated by José Luis Brea

verbal agreement with Abu Dhabi, which should soon materialise, to form a partnership for this

and, above all, *El sueño imperativo* curated by Mar Villaespasa, had already suggested the need for certain artistic and political practices to converge under the identity umbrella of the Baroque, allegory and evanescent metaphor, and the inconvenience that this entailed. Even if Eugeni d'Ors had influenced Guy Debord's *The Society of the Spectacle*, we should not forget the Catalan thinker's fascist adventure. Indeed, it is precisely this collapse of landscape that inspires our opposition to the BIACS model, not only because of its continuous artistic and monetary failures ('sparing no expense,' how nice!) that could perhaps arouse our deepest sympathies (we are so empathetic towards this Okwui Enwezor with a mop in his hand, polishing the floors of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) but because it represents a different way of understanding our work (that often, although not always, unfolds in the field of the arts), our government, our community, life itself. We are aware of the urgency of the fight for the symbolic in the new cognitive capitalism. When Peter Weibel announced the third edition of BIACS adducing the centuries of Arabian culture that have provided, since mediaeval times, the scientific and geographic tools that made universal modernity possible, we asked ourselves how he could have forgotten the Arab and Muslim emigrants we exploit—as cheap labour, second-class citizens, scapegoats for

fourth edition of BIACS. This will also enable us to display the country's art and all the Arabian

the most varied causes—in our community. Later on, the 'Arab' mark vanished (literally, for the Cordova venue was ruled out a few days before the opening), proving it had been no more than a cheap decoy, a colonialist strategy for reselling second-hand goods that, like the pharmaceutical companies that sell their products to the Third World past their use-by dates, had managed to present its new cybernetic operas sidestepping again our main demand of 'getting down to work.' Now, the same contemptible strategy is launched for the media (welcome emirs!, petrodollars to the rescue!) in the name of a certain cultural community between the Arabs and us. Pancho Bautista's *Se acabó el petróleo*, a feverish 1980 film shot in Seville by local humorists, already described a similar situation. The sheikhs arrive in Seville and would like to bathe and discuss economic issues, "Before, the world solid, money ruled. The world now, liquid, we are rich in oil!" It isn't Zygmunt Bauman, it's the humorist Pepe da Rosa!! As in the film, where they end up finding oil fields at Seville's Macarena Gate!, with this Abu Dhabi business they are hoping to deceive us once more, sanctioned by the city's Neo-Baroque tradition. They will manage to dupe us and present their bankruptcy as a victory in the name of the city's 'second modernisation.' They will display their spectacles in different ways, but we shall not be dazzled, no. We know

art from the Middle East that is characterised by the impressive quality of the works.³

what to do when someone turns up covered in glitz and brillantine, whether they arrive on a motley float or on an aerodynamic airbus. *Emires por donde lo mires*,^{***} as the famous satirical song from Cadiz declares, we know we are being deceived.

[15 March 2010]

* A reference to Calderón de la Barca's Baroque play of the same title.

** St James the Moor-killer and St James the Indian-killer.

*** The verse, which evokes the Spanish expression meaning 'Lo mires por donde lo mires' (whichever way you look at it), contains a play on the words 'emires' (emirs) and 'mires' (look).